УДК 78.071.1(092)(430):[785.6:780.614.331]
DOI 10.34064/khnum2-2403

Холодкова Олена Сергіївна

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: scherzo1331@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

КОНЦЕРТИ ДЛЯ ЧОТИРЬОХ СКРИПОК БЕЗ БАСУ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В АСПЕКТІ ОНОМАТОПЕЇЧНОЇ ТА ФІГУРАТИВНОЇ РИТОРИКИ

Мета** дослідження полягає у виявленні спектру риторичних прийомів в Концертах для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана. В протилежність стереотипному баченню риторики, перш за все, як явища «фігуративного», використовується і вперше застосовується для аналізу музики Г. Ф. Телемана концепція її розділення на три основні категорії, запропонована польським скрипалем та дослідником М. Згулкою (Zgółka, 2016), що зумовлює **новизну** погляду на обрану проблематику. В результаті огляду чотирьох концертів робиться **висновок**, що Г. Ф. Телеман звертається не тільки до фігуративного типу риторики, але також до ономатопеїчного, вдало поєднуючи ці дві категорії. В порівнянні, наприклад, з А. Вівальді чи з Г. І. Ф. фон Бібером, палітра звуконаслідувальних засобів в концертах Г. Ф. Телемана не така розмаїта та всеохоплююча, проте, риси ономатопеїчної риторики можна виявити як в швидких, так і в повільних частинах: звучання органу чи дзвіночків, звукообрази природних явищ. Композитор не відмовляється і від засобів фігуративної риторики. Як і в дуетних сонатах, вони в основному представлені фігурами, які описують рух мелодії. Такі прийоми найчастіше зустрічаються в поліфонічних швидких частинах. В ліричних повільних частинах, за аналогією із дуетними сонатами, на перший план виводиться гармонія, поліфонія та інтерваліка. Пропонований підхід до вивчення інструментальних творів Г. Ф. Телемана виявляється **перспек-

***тивним**, оскільки веде до більш різнобічного розуміння предмету та сутності музичної риторики в доробку композиторів доби Бароко.*

***Ключові слова**: музична риторика; фігуративна риторика; ономатопеїчна риторика; звуконаслідування; ансамблева музика Телемана; концерт; Бароко.*

Постановка проблеми. Музику досить часто називають універсальною мовою, яка здатна виразити найтонші порухи душі. Проте, в кожній мові існують свої діалекти. Так, Д. Бартель пише, що барокова музика – «<…> саме такий діалект, котрий виріс з мови епохи Відродження, але зі змістом, принципово відмінним від семантики та естетики Просвітництва чи романтичного висловлювання» (Bartel, 1997: VII), а Н. Арнонкур порівнює барокову музику з іноземною мовою, наголошуючи на необхідності вивчення артикуляції, гармонії, фразування тощо для її розуміння (Арнонкур, 2005: 29). В естетиці барокового стилю риторика сприймається як невід'ємна частина змісту музичного твору, що разом із формою, гармонією, контрапунктом та засобами виразності складає його цілісну матерію. В музикознавстві досить давно закріпилася думка, що барокова музика – це музика риторики, риторичних фігур та афектів. Тому переважна більшість досліджень цього питання зводиться до аналізу і опису засобів фігуративної риторики. Це зрозуміло з огляду на те, що в музичній теорії не склалося чіткого загальноприйнятого визначення музичної риторики, свідченням чого є барокові трактати, які часто не мають єдності щодо риторичних етапів, розуміння змісту риторичних зворотів та їхніх назв, а також сфери їх уживання. У сучасному музикознавстві все більше дослідників замислюються над питанням: чи насправді музична риторика включає в себе лише риторичні фігури, чи все ж таки цей предмет є значно ширшим?

Аналіз досліджень та публікацій. Теоретичні положення цієї статті базуються як на старовинних трактатах, а саме, *Syntagma Musicum* М. Преторіуса (*Praetorius*, 1614–1620: переклад Lampl, 1957) *Tractatus Compositionis Augmentatus* К. Бернхарда (Bernhard, 1660: переклад Walter-Mazur, 2004), *Der vollkommene Capellmeister* Й. Маттезона (*Mattheson,* 1739: опрацювання Lenneberg, 1958), так

і на авторитетних працях дослідників теоретичних проблем історично інформованого виконавства кінця XX – початку XXI століття – Д. Бартеля (Bartel, 1997; 2003), П. Завістовського (Zawistowski, 2003), Л. Дрейфуса (Dreyfus, 1985; 2004), Н. Арнонкура (2005), В. Рабея (1996), серед яких є й недавні роботи М. Згулки (Zgółka, 2016), П. Бубаньи (Bubanja, 2018), О. Моцека (Mocek, 2019), а також музичної риторики – Г. Батлера (Butler, 1980), У. Голомба (Golomb, 2008), А. Мальцевої (Мальцева, 2020). Відсутність чіткої дефініції терміна «музична риторика» дає можливість музикознавцям з різних боків поглянути на цю проблему, запропонувати новий індивідуальний підхід до вивчення цього питання, не обмежуватися лише галуззю застосування риторичних фігур та афектів, що є спрощеним, застарілим та неповним підходом. Отже, як в теоретичних працях XVII–XVIII століть часто різнилися погляди на риторичні проблеми, так і в сучасних дослідженнях відрізняються положення щодо музичної риторики, а часом, взагалі доцільності виділення самого її предмету. Так, М. Згулка (Zgółka, 2016) досить традиційно трактує предмет риторики – риторики, яка оперує риторичними фігурами та афектами, хоча пропонує новаторський її поділ на три різновиди, що є не єдиною, але досить органічною концепцією. Л. Дрейфус (Dreyfus, 2004), звертаючись до відомих авторитетних трактатів, змушує замислитися над актуальністю проведення паралелей між ораторським мистецтвом та музичною риторикою, виділення спільних рис та відмінностей між ними. Досить критичним є погляд О. Моцека (Mocek, 2019) на музичну риторику та дослідження, що їй присвячені. Беручи за основу ті ж трактати, що і більшість теоретиків, він звертає в них увагу саме на практичні вказівки – правила контрапункту. Така різноманітність і несхожість думок дозволяє поглянути на предмет дослідження з нового боку, спонукає до винайдення власного, найбільш адекватного шляху вивчення музичної риторики, що полягає у виявленні рис різних типів «риторик», а не тільки риторичних фігур. Незважаючи на те, що такий підхід не є принципово новим і не належить авторці статті, вперше пропонується здійснити проєкцію цих типів риторики на музику Г. Ф. Телемана, яка переважно оминається дослідниками і ще не розглядалася в такому аспекті.

Мета дослідження полягає у виявленні прийомів фігуративної та ономатопеїчної риторики в Концертах для чотирьох скрипок соло Г. Ф. Телемана. Вона зумовила постановку таких **завдань**:

– розглянути старовинні трактати та сучасні дослідження, присвячені риториці;

– узагальнити відомості щодо предмету риторики, її категоризації;

– розглянути принципи застосування засобів ономатопеїчної та фігуративної риторики в Концертах для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана;

– розкрити зміст Концертів для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана в аспекті фігуративної та ономатопеїчної риторики.

Методи дослідження:

– історичний, що застосовується для висвітлення музичних та естетичних реалій доби Бароко в їх хронологічній послідовності та зв'язках із практикою попередніх і наступних часів;

– компаративний, що дозволяє зіставити думки дослідників на засоби ономатопеїчної та фігуративної риторики шляхом порівняння, виявити в них загальне і особливе, причини подібностей і відмінностей;

– структурно-функціональний – стосується компонентів композиторського тексту (мелодики, мотивної структури, жанрової природи, структури циклу, поліфонічної фактури, гармонії, риторичних засобів);

– типологічний, націлений на виявлення спільних рис в аналізованих скрипкових Концертах Г. Ф. Телемана в аспекті застосування ним риторичних та інших засобів виразності, характерних для його часу.

Виклад основного матеріалу. Одним із аспектів нового погляду на проблему музичної риторики, який запропонував М. Згулка (Zgółka, 2016), є її поділ на три основні категорії – ономатопеїчну, фігуративну та символічно-містичну. Як пояснює дослідник, в науці про ораторське мистецтво ономатопея трактується як процес імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ. Так само і в музиці засобами ономатопеїчної риторики імітуються звуки природи, тваринного світу тощо. Засоби звуконаслідувальної риторики використовувалися композиторами ще за часів Ренесансу (прикладом є твори

К. Жаннекена – *Le chant des oiseaux, La rossignol, Les cris de Paris,* Ж. де Пре – *El grillo*), до них часто зверталися барокові композитори (Г. І. Ф. фон Бібер, Й. Г. Вальтер, А. Вівальді, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, Г. Ф. Телеман та інші). Щодо наступних епох вже не можна казати про поширеність ономатопеїчної риторики як безпосереднього звуконаслідування.

Фігуративна[1] риторика оперує риторичними фігурами, які можуть мати або не мати глибокої семантики, але виконують роль лексичних одиниць. Саме стосовно риторичних фігур ведуться палкі дискусії серед дослідників та теоретиків. Наприклад, М. Згулка вважає, що фігура є своєрідною «чашею», яка наповнена певним інтелектуальним змістом, вона, як сталий символ, може виражати афект (Zgółka, 2016: 12). В свою чергу, Д. Бартель (Bartel, 1997), У. Голомб (Golomb, 2008), П. Завістовський (Zawistowski, 2003) схиляються до думки, що фігури не виражають афект, а являються його складовими. Натомість, О. Моцек (2019), звертаючись до процесу виникнення фігур, розцінює їх як «винятки», які «…давали змогу обійти типові рішення, закріплені попередніми правилами [контрапункту], розвиваючи їх до більш орнаментованих, і, в цілому – більш дисонантних форм, ніж ті, які з'являються в царліновському консонантному [контрапункті], де дисонанс становив виключно відхилення від норми» (Mocek, 2019: 23 – *тут і далі переклад наш – О. Холодкова*). З огляду на те, що наразі серед теоретиків немає консенсусу щодо цього питання, одним із шляхів розуміння «явища» риторичних фігур може бути усвідомлення того, що власне риторичним фігурам та зворотам відповідає лише один з п'яти риторичних етапів – *decoratio*[2]. Тобто,

[1] Під фігуративною риторикою в цій статті розуміється така риторика, яка оперує риторичними фігурами. В цьому плані термін можна протиставити поняттю «фігураційний», як такому, що передбачає застосування фігурацій. Таке розмежування дає можливість не плутати прийоми застосування риторичних фігур та фігурацій.

[2] Квінтиліан (як і Цицерон) запропонував п'ять канонів риторики, які розкривають шлях розвитку думки до мови: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*. Його теорія була основою як для чисельних «риторик» XVI–XVII ст., так і для музичних теоретичних трактатів. Таким чином, деякі з риторичних елементів описуються і переосмислюються німецькими теоретиками, які прагнули до створення музики згідно риторичним законам, законам гармонії та контрапункту. М. Преторіус

виходячи з такого судження, фігури виконують таку ж функцію, як і орнаментація – прикрашають музичну тканину.

Символічно-містичну риторику М. Згулка (Zgółka, 2016) вважає найбільш складною категорією, до якої входять засоби вираження, представлені в музиці певним мотивом, а не риторичною фігурою, що водночас може виступати як символ чи знак. До такого типу риторики можна віднести своєрідне специфічне розташування нот, можливо, особливу кількість нот, що має символічне значення (наприклад, тріолі в тридольному розмірі). Таке розділення, хоч його і не можна вважати єдино прийнятним, є цілком логічним і цікавим, що значно спрощує і робить зрозумілим процес дослідження риторичної складової твору.

Епоха Бароко (та Ренесансу також) – це, насамперед, епоха камерного музикування, і чисельність та різновиди інструментальних складів насправді вражають. Крім природного поєднання різних за теситурою і тембрами інструментів, існують також зразки ансамблевої музики для інструментів одного діапазону. Так, наприклад, в композиторській практиці музикантів Ренесансу, таких як В. Даман (*William Daman,* 1540–1591) та А. Феррабоско старший (*Alfonso Ferrabosco,* 1543–1588) зустрічаються твори для шести інструментів однієї теситури, які можуть бути виконані (і виконувалися) ансамблем шести скрипок. В музиці XVII–XVIII століть, крім дуетів, дуетних сонат і тріо-сонат для двох скрипок і *continuo*, є також музика для трьох, чотирьох та п'яти інструментів. Наприклад, Й. Й. Фукс написав сонату для трьох скрипок *F-dur*, а в доробку Жозефа Бодена де Буамортьє є цикл з шести концертів для п'яти флейт або інших інструментів, наприклад, скрипок. Концерти для двох, трьох та чотирьох інструментів представлені також в творчості А. Вівальді.

в *Syntagma Musicum* (за: Lampl, 1957) описує етап *inventio*, який, в його розумінні, полягав у невеликій імпровізації перед концертом, налаштуванні інструментів, підготовці слухачів. К. Бернхард (Bernhard, 2004) звертається до трьох етапів – *inventio, elaboratio, executio* (і в нього немає *decoratio*), Й. Маттезон (за: Lenneberg, 1958) схиляється до цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria: inventio, dispositio, elaboratio, decoratio, executio*. Порівняльна таблиця риторичних етапів представлена також Л. Дрейфусом (Dreyfus, 2004: 5).

Один з найвідоміших опусів композитора – це *L'estro armonico op*. 3 (1711 р.). Він складається з 12 концертів, де чергуються концерти для скрипки соло, подвійні та для чотирьох скрипок. Проте, стиль концертів А. Вівальді для чотирьох скрипок (№ 1, RV 549 *D-dur*, № 4, RV 550 *e-moll*, № 7, RV 567 *F-dur*, № 10, RV 580 *h-moll,* а також RV 553 *B-dur*) близький італійському *concerto grosso*, не стільки з точки зору композиції, скільки за рахунок розподілення музичного матеріалу серед голосів. Так, у всіх концертах є досить розгорнута партія басів та *continuo*, що свідчить про сприйняття цих партій, перш за все, як рівних солюючим голосам, а не як супроводжуючих. В доробку Г. Ф. Телемана теж є концерти для чотирьох скрипок соло. Але, якщо в творах А. Вівальді солісти були підтримані оркестром, то в концертах Г. Ф. Телемана ансамбль чотирьох скрипок постає як самодостатній моноліт. Хоча композитор ніяким чином не позиціонує ці концерти як макроцикл, ми можемо розглядати їх саме в такому ключі. Твори написані в італійському стилі, вони за технікою письма, інтонаційними, технічними особливостями, а також за змістом, близькі стилю А. Вівальді. В. Рабей (1996), який розглядає концерти Г. Ф. Телемана, порівнює їх із *sonata da chiesa* А. Кореллі, тому що кожний концерт містить умовно чотири частини, котрі розташовуються за принципом темпового контрасту. Але він не бере до уваги, що в кожному концерті одну з повільних частин можна трактувати як прелюдію чи вступ до наступної жвавої, тобто як риторичне *inventio*, яке, як зазначає Л. Дрейфус, є своєрідним механізмом, «<…> котрий запускає подальшу думку, з якої формується цілий музичний твір» (Dreyfus, 2004: 2). В цілому це наближає структуру концерту до умовної тричастинної побудови з інтродукцією або інтермецо (наприклад, № 2: *Adagio* (–) *Allegro, Grave, Allegro*). З точки зору образної сфери, Г. Ф. Телеман залишає тільки ремарки на початку частин, що дає можливість виконавцю вільно інтерпретувати музичний сюжет, при цьому символікою тональності, засобами ономатопеїчної та фігуративної риторики композитор дає підказки в прочитанні змісту.

Концерт № 1 *G-dur* складається з чотирьох частин, які розташовані за принципом темпового контрасту (*Largo, Allegro*, *Adagio*, *Vivace).* Перша частина, традиційно повільна, репрезентує пасторальний ха-

рактер завдяки ніжній мелодичній лінії у верхньому голосі, що вимальовується на тлі «супроводу», реалізованого трьома іншими голосами, а також мажорній тональності та темпу. На другій позиції знаходиться піднесена фуга (*G-dur*). Вона відрізняється від інших фуг композитора (наприклад, в дуетних сонатах) більш компактним тематичним розвитком, незвичним для більшості фуг розгортанням матеріалу: композитор замінює розвинені інтермедії стислими двотактовими зв'язками між проведеннями теми. Третю частину (*e-moll*), за рахунок невеликого розміру, можна вважати інтродукцією до фіналу. Вона написана в формі періоду, але виразно та яскраво представляє афект та стан невизначеності і сумніву, який втілено через велику кількість дисонантних гармоній, залігованих нот, затримань, синкоп, хроматизмів. Фінал Концерту (*G-dur*), на відміну від фіналів в подвійних сонатах чи скрипкових фантазіях, не асоціюється з танцем, хоча характер і окремі інтонації мають дещо спільне з Менуетом з першої сюїти «Музики на воді» Г. Ф. Генделя. Тональність *G-dur*, яка обрана для Першого концерту, асоціюється з пробудженням природи, апелюючи до поширеної в добу Бароко семантики цієї тональності, що могла виражати пасторальні, радісні та ніжні образи. Як і в подвійних сонатах, серед розмаїття риторичних фігур композитор найчастіше звертається до тих, що не несуть в собі явного емоційного змісту, а фіксують певні контрапунктичні прийоми, зокрема канонічні імітації, які розвиваються секвентно, а також рух мелодії: *anabasis*, виражений тендітними мелодичними висхідними фігураціями, *gradatio* – паралельний висхідний рух двох голосів, як і наполегливе повторення мелодичного мотиву, що виражене фігурою *polysyndeton*. В цьому концерті композитор також використовує звуконаслідувальний прийом – фанфарний мотив, яким починається фінал концерту. Для передачі такого ефекту Г. Ф. Телеман використовує мелодичний хід по звуках тонічного тризвуку, фігуру *bombus*, а також унісон всіх голосів. М. Згулка відмічає, що фігура *bombus* не застосовувалась у вокальній та вокально-інструментальній музиці, вона притаманна виключно музиці інструментальній (Zgółka, 2016: 64).

Другий концерт – яскравий, бравурний, енергійний – цілком відповідає барочній символіці тональності, в котрій написаний: *D-dur*

несе в собі нестримну радість, бадьорість, героїку та енергію, які можна асоціювати з літньою порою. Цей Концерт також має чотиричастинну структуру (*Adagio, Allegro*, *Grave*, *Allegro*), але, на відміну від попереднього, тут першу частину (*D-dur*) доречно розглядати як вступ до наступної, що відсилає до риторичного етапу *inventio*. У другій частині (*D-dur*) за допомогою швидкого темпу, механістичного руху шістнадцятих, тональності, створюється веселий, грайливий настрій, який зберігається до її кінця. Третя частина, як і в подвійних сонатах, виконує функцію ліричного відступу, за рахунок повільного темпу, мінорної тональності (*h-moll*), цікавого, навіть дещо «декламаційного», «промовляючого» гармонічного рішення: початкової відсутності гармонічної «опори» за рахунок хроматичних ходів, напружених інтервалів, та подальшого «спокійного» балансування на акорді *D-dur*, а пізніше – *h-moll* (тт. 11–16, 19–24). Фіналом (*D-dur*) в цьому Концерті виступає фуга. Образна сфера Концерту не стільки створюється якимись конкретними риторичними прийомами, скільки лише підтримується ними. Так, наприклад, повільний темп, хоральна фактура, паузи в усіх голосах, які можна назвати фігурами *aposiopesis*, *homoioptotion*, створюють на початку концерту відчуття «спокою перед грозою». Стрімкі висхідні пасажі шістнадцятих в швидкому темпі, якими починається друга частина, тут змальовують образ потоків літньої зливи, а фінальні фігурації шістнадцятих, які відповідають фігурі *bombus,* доречно розцінити як громовицю.

Образ Концерту № 3, *C-dur*, можна пов'язати з осінньою порою. Контрапунктичні прийоми разом з інтервалікою та хроматикою в мелодиці кожного голосу надають музиці сумного, меланхолійного настрою, що навіює осіння природа, її завмирання. Доповнюють образ паузи, які тричі з'являються одночасно в усіх голосах, що можна розцінити як фігуру *aposiopesis*, тобто зітхання. За будовою цей Концерт схожий на Другий: повільна перша частина (*Grave, C-dur)*, як і в попередньому концерті, не розгорнута, і так само може бути розцінена як преамбула до наступної частини з аналогічною формою і характером. Як і в Концерті № 2, тут, в другій частині (*Allegro, C-dur),* композитор реалізує образ зливи за допомогою фігурацій шістнадцятих, а фігура *bombus* втілює звукообраз громовиці. В ліричному центрі Концерту,

третій частині (*a-moll*) поєднання повільного темпу, мінорної тональності і гострих штрихів, що фіксується автором в самій назві (*Largo e staccato*), переривання мелодії кожного голосу паузами (*aposiopesis*) створює елегійний, журливий настрій і малює образи дощової холодної осені. Мелодія, викладена чвертями, ховається в фактурі, не виписана чітко, а розподілена між трьома верхніми голосами. Таке композиторське рішення сприяє створенню картини меланхолійної осінньої пори, викликає спогади про звуки дощу. Енергійний фінал (*Allegro, C-dur)*, як і остання частина Другого концерту, має імітаційну основу, проте тут не можна говорити про форму фуги. Взагалі, музика Г. Ф. Телемана відрізняється яскравими, «живими» образами, котрі композитор реалізує не тільки через поширені в барокову добу засоби виразності, у тому числі риторичні звороти, але й через звуконаслідування. Так, наприклад, в цій частині неодноразово виникає образ мисливського рогу, що репрезентований висхідними квартовими інтонаціями з довгим звучанням останньої ноти (тт. 10–11 та аналогічні), на фоні якої в двох голосах проходять фігурації шістнадцятих, побудовані на мотиві обспівування[3].

Концерт № 4, останній з циклу концертів[4], можна асоціювати з зимою, з зимовими святами. Він також складається з чотирьох частин, як і попередні концерти (*Grave, Allegro, Adagio, Spirituoso)*. Його тональність – *A-dur* – в ту епоху часто використовувалась як ніжна і святкова. Такий образ підтверджується і іншими музичними засобами, зокрема восьмиголосною фактурою в першій частині (за рахунок використання подвійних нот в кожній партії), що наслідує звучання органу, викликаючи асоціації з різдвяним хоралом, основну мелодію якого можна вловити в канві багатоголосся. Святкову тематику продовжує наступна частина, *Allegro (A-dur)*. Це чотириголосна фуга з досить розгорнутою темою (7 тактів), котра побудована на висхід-

[3] В цій статті слово «обспівування» використовується як аналог російського «опевание», в той час як слово «оспівування» корелює з російським «воспеванием».

[4] Манускрипти концертів TWV 40:201–203, скоріш за все зроблені переписувачами, знаходяться в *Universitäts- und Landesbibliothek* у Дармштадті. Достовірність останнього концерту TWV 40:204 залишається невизначеною з огляду на його неясне походження та питання стилістики.

них інтонаціях по звуках тризвуків і поступово експонується в усіх голосах. Протискладення інтонаційно не відрізняється від теми, а навпаки, посилює радісний афект за допомогою висхідних стрибкових інтонацій, яким, посилаючись на Д. Бартеля (Bartel, 1997), можна дати назву *salti composti*. У цьому контексті такі швидкі, розмашисті мелодичні ходи зображають радісні вигуки. Цікаво, що протискладення має один сталий ритмічний малюнок – ♩ ♪♫, який в різних голосах починається на різну долю, що створює ефект моторності, безперервності. Можна сказати, що тема більш однорідна за інтонаційною складовою, на відміну від інтермедій, в яких можна виділити два елементи – ритмічну пружну фігуру *corta* та швидкі віртуозні пасажі. Третя частина, *Adagio* (*fis-moll*) – журливе, ніжне аріозо. Це єдина частина всього циклу, де роль солюючого голосу віддана першій скрипці, а інші голоси підтримують мелодію гармонічним акомпанементом, викладеним восьмими. В сумній мелодії широкого дихання органічно поєднуються поступові висхідні рухи з низхідними стрибками, а також хроматизми (пов'язані з фігурою *pathopoeia*), які посилюють відчуття печалі. В кінці частини постає риторичне питання – *interrogatio*, що виражається у звучанні фрігійської каденції і наступній паузі – мовчанні. В фіналі концерту (*A-dur*), завдяки моторному руху шістнадцятих і подвійним нотам з використанням відкритої струни, створюється ефект звучання святкових дзвіночків. Відповідно до піднесеної образності основними риторичними засобами є ритмічні фігури (*corta, bombus*), а також риторичні звороти, що описують рух мелодії[5].

Висновки. Г. Ф. Телеман був одним з небагатьох композиторів епохи зрілого Бароко, в творчості якого представлена музика для чотирьох скрипок без супроводу. В концертах композитора чотири скрипки не підтримані групою *continuo*, тут функції соло та супроводу, «басу», рівномірно розподіляються між всіма голосами. Цикл концертів для чотирьох скрипок Г. Ф. Телемана є цікавим музичним

[5] Д. Бартель називає цю категорію «*figures of melodic repetition*» (1997: XIV, 444), підкреслюючи саме рису повторення мелодії – наприклад, в іншому голосі, або в тому самому, вище або нижче, в паралельному або протилежному русі. Авторка статті вважає доречним виділити в цій категорії аспект руху мелодії.

прикладом не тільки з огляду на склад, але й з точки зору застосування і поєднання різних видів музичної риторики. Аналіз продемонстрував, що в Концертах Г. Ф. Телеман звернувся *не тільки до фігуративної, але й до ономатопеїчної риторики*.

Як і в дуетних сонатах, засоби *фігуративної* риторики, що в основному представлені фігурами, які описують рух мелодії, зустрічаються в поліфонічних швидких частинах. В ліричних повільних частинах їх менше, проте в них на перший план виводиться різноманітна гармонія та інтерваліка (часом напружена, часом «невизначена», чи, навпаки, «стала», часті затримання, що показують красу дисонансу), поліфонічні прийоми (імітації, секвенції).

Засоби *ономатопеїчної* риторики можна виявити як в швидких, так і в повільних частинах: це звучання органу чи дзвіночків, а також образи природних явищ. Цікаво, що образ громовиці реалізується риторичною фігурою *bombus*, яка неодноразово згадується в трактатах *Musica Poetica* (див. Bartel, 1997), що дає право говорити про можливість переплетення різних видів музичної риторики.

Всі риторичні звороти в поєднанні з іншими засобами виразності, а саме, тональністю, гармонією, контрапунктом, темпом, створюють афекти, настрій, сюжет твору.

Знання риторичної складової виводить дослідників та виконавців на новий, більш ґрунтовний рівень розуміння музики композитора, даючи можливість оцінити емоційне наповнення не тільки всього твору взагалі, але й кожної окремої його інтонації.

Перспективи дослідження. Пропонований підхід до вивчення інструментальних творів Г. Ф. Телемана видається перспективним і для аналізу інших музичних творів його часу, оскільки веде до більш різнобічного розуміння предмету та сутності музичної риторики в доробку композиторів доби Бароко.

ЛІТЕРАТУРА

Арнонкур, Н. (2005). *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. (И. Приходько, пер. по изд.: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverstandis. Retrieved from http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf

Мальцева, А. (2020). Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение,* 40, 146–155.

Рабей, В. (1996). *Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации.* (Автореф. дис. … д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.

Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times,* 144 (1885), 15–19.

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Bernhard, Ch. (2004). *Tractatus compositionis augmentatus*. Walter-Mazur M. (Ed., Polish transl.). Kraków: Musica Iagellonica.

Bubanja, P. (2018). *An Historical Survey of Violin Techniques Used for Music Onomatopoeia*. (DMA thesis). Florida State University. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018_Sp_Bubanja_fsu_0071E_14524

Butler, G. (1980). Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly,* 66 (1), 53–64. Oxford University Press.

Dreyfus, L. (1985). J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. *The Musical Quarterly,* 71 (3), 327–358. Oxford University Press.

Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention.* (Third printing). Cambridge: Harvard University Press.

Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music, *Goldberg Early Music Magazine,* 51, 56–67.

Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles.

Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory, vol. 2, no. 2,* 193–236.

Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile.* (Praca doktorska). Akademia Muzychna w Krakowie. Kraków.

Zawistowski, P. (2003). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku, 2*, 29 s. Białystok. Retrieved from https://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf

Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego.

Olena Kholodkova

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
e-mail: scherzo1331@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

G. PH. TELEMANN'S CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS WITHOUT *BASSO CONTINUO* IN THE ASPECT OF ONOMATOPOEIC AND FIGURATIVE RHETORIC

Statement of the problem. *In musicology there has long been a tacit belief that Baroque music is the music of rhetoric, rhetorical figures and affects. In Baroque aesthetics, rhetoric, which is an important element of Baroque poetics, is perceived as an integral part of the content of a musical piece that together with form, harmony, counterpoint and musical expression form its integral substance. The study of Baroque music from the perspective of the rhetorical aspect gives a clearer comprehension of the work, understanding the context, and the competent interpretation of the composer's idea.*

Analysis of recent research and publication*. The theoretical assumptions of this article are based both on historical treatises (M. Praetorius, Ch. Bernhard, J. Mattheson) and authoritative works of researchers who studied theoretical issues of historically informed performance of the late XX – early XXI century (D. Bartel, L. Dreyfus), including relatively new works (M. Zgółka, P. Zawistowski, A. Mocek). M. Zgółka (2016) adopts a rather traditional approach to rhetoric, which operates with rhetorical figures and affects, and at the same time offers an innovative division of rhetoric into three varieties. Referring to the most important treatises L. Dreyfus (2004) makes us think about the relevance of making parallels between oratory and musical rhetoric highlighting common features and differences. A. Mocek's (2019) view on musical rhetoric and on the studies devoted to it is quite critical.*

The main objective of the study *is to examine G. Ph. Telemann's Concertos for Four Violins without basso continuo from the perspective of figurative and onomatopoeic rhetoric.*

The scientific novelty. *In this research for the first time, Telemann's Concertos were analyzed from the perspective of onomatopoeic and figurative rhetoric. The concept of division of rhetoric into three categories (onomatopoeic, figurative, symbolically mystical) was proposed by the Polish violinist and theorist M. Zgółka (2016).*

The author uses the following ***methods*** *in this research: historical, typological, comparative and structural-functional analysis.*

Results. *The analysis of four concertos demonstrates that G. Ph. Telemann uses not only figurative type of rhetoric but also onomatopoeic, successfully combining these two categories. In comparison with, for example, A. Vivaldi or H. I. F. von Biber, the palette of sound imitative techniques in the concertos of G. Ph. Telemann is not so diverse and comprehensive, however, elements of onomatopoeic rhetoric can be found both in fast and slow movements: sound of organ or bells as well as sound images of nature. The composer does not refuse from the elements of figurative rhetoric. Like in his duo sonatas, these are mainly represented by figures that describe a melodic motion. Such techniques are often found in polyphonic quick movements. In the lyrical slow movements, similarly to the duo sonatas, harmony, polyphony and intervals are brought to the fore.*

Conclusions. *G. Ph. Telemann's cycle of Concertos for Four Violins without continuo is an interesting example of chamber music not only in terms of composition but also from the view point of the usage and combination of various types of musical rhetoric. Knowledge of the rhetorical component brings researchers and performers to a new, more comprehensive level of understanding of the composer's music, allowing us to consider the emotional content not only of the work as a whole, but also of each single intonation.*

Key words: *musical rhetoric; figurative rhetoric; onomatopoeic rhetoric; onomatopoeia; Telemann's chamber music; concerto; Baroque.*

REFERENCES

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press [in English].

Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times,* 144 (1885), 15–19 [in English].

Bernhard, Ch. (2004). *Tractatus compositionis augmentatus*. Walter-Mazur M. (Ed., Polish transl.). Kraków: Musica Iagellonica [in Polish].

Bubanja, P. (2018). *An Historical Survey of Violin Techniques Used for Music Onomatopoeia*. (DMA thesis). Florida State University. Retrieved from http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018_Sp_Bubanja_fsu_0071E_14524 [in English].

Butler, G. (1980). Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly,* 66 (1), 53–64. Oxford University Press [in English].

Dreyfus, L. (1985). J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. *The Musical Quarterly,* 71(3), 327–358. Oxford University Press [in English].

Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention.* (Third printing). Cambridge: Harvard University Press [in English].

Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music, *Goldberg Early Music Magazine,* 51, 56–67 [in English].

Harnoncourt, N. (2005). *Music as speech – Ways to a new understanding of music.* (I. Prikhodko, translation from edition: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverstandis. Retrieved from http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf [in Russian].

Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles [in English].

Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory, vol. 2, no. 2,* 193–236 [in English].

Maltseva, A. (2020). Some observations of the contemporary musical and rhetoric analytics. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 40, 146–155 [in Russian].

Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile [Assimilation of instrumental and vocal idioms in the formation of 17th- and 18th-century compositional and performance practice on keyboard instruments. From imitatio violistica to cantabile]*. (PhD thesis). Akademia Muzychna w Krakowie. Kraków [in Polish].

Rabey, V. (1996). *The violin works of G. Ph. Telemann: history, style, problems of interpretation.* (Extended abstract of Doctor's thesis). P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow [in Russian].

Zawistowski, P. (2003). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku, 2*, 29 s. Białystok. Retrieved from https://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf

Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej [Rhetorical aspects in violin music]*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 30 серпня 2021 р.